

De que se fala quando se fala de Pintura?

Rui Macedo

Comecemos pela pergunta que dá nome a este encontro: «e a Pintura?» Esta é a questão que se tem vindo a colocar, com frequência, durante o século XX e que faz parte de uma herança de equívocos. Há que os desfazer. E pensar a Pintura, hoje, funda um excelente exercício em direcção ao esclarecimento.

Actualmente, a prática da Pintura (pelos Pintores) é uma *tekhné* aparentemente distinta daquela que se praticava na sua origem. Precisamente, os modos e os meios de passar conhecimentos foram alterados. Da oficina, onde se privilegiava a relação mestre/discípulo baseada na observação do fazer e numa escuta por parte do aprendiz, passando pelo ensino colectivo em academias ou à aprendizagem autodidacta, manifesta-se uma perda da ordem do esquecimento das referências autorais, dos modos de fazer, dos recursos técnicos e, igualmente, emerge um ganho na pintura enquanto *tekhné*, ou seja, como uma prática que alia instrumentos próprios, saberes e *modus operandi* ao raciocínio inteligente. A análise desta perda e deste ganho mostra como a pintura, tal como as outras artes, tem um percurso de constantes actualizações onde é possível verificar, através das obras pictóricas tomadas como testemunhos desta prática artística, a absorção e inclusão de outros *media* que, ora complementam, ora substituem os tradicionais — e assumindo definitivamente uma posição contracorrente — sem «matar» a pintura, no sentido de lhe anunciar um «fim».

É o discurso próprio e caracterizador da Pintura que se tem disseminado pelos mais recentes *media*. Por exemplo, o olhar do cineasta ou do fotógrafo está totalmente informado pela Pintura porque ela documenta o modelo dos enquadramentos fundado pela encenação teatral, desde a *visibilia* (o jogo dos olhares) aos cenários. Por outro lado, um

certo imediatismo próprio do clique inesperado da fotografia vai, por sua vez, afectar os enquadramentos pictóricos desde o séc. XX e funda um programa de pintura baseado na rapidez de execução de que é exemplo a prática pictórica com uma única sessão. Trata-se, então, de um jogo de permutas que abre à contaminação das artes entre si — nada de novo, portanto. Os objectos culturais do século XX (alguns deles, artísticos) têm o mérito de documentar a extraordinária experimentação criativa que foi produzida dentro do campo cultural. Uma tal abertura à experimentação no âmbito da criatividade nunca antes teve tão amplas consequências: aparentemente tudo é possível e aceitável, do despautério à obra-prima. Esta democrática aceitação dos resultados da criatividade humana vem, em parte, extremar uma certa linha de pensamento que está implícita em obras como 4' 33" de John Cage e que demonstra como todo o som pode ser potencialmente da ordem da música. No entanto, entre som e ruído há uma distância abissal — distância imprescindível de ser tomada de modo crítico pois permite estabelecer parâmetros de razoabilidade no contexto do «vale tudo».

Esta permissividade afecta os critérios de produção e apreciação dos objectos que resultam de uma actividade criativa, sejam estes fruto de uma terapia face a um diagnóstico patológico, o produto da aprendizagem dos infantes ou o trabalho experimental de estudantes de artes ou, ainda, as tentativas esforçadas feitas em *part-time*. Todos estes objectos são admirados pelo simples facto de existirem sendo que, a grande maioria das vezes, esta admiração não recai sobre o objecto produzido mas no espantoso acontecimento que é alguém (contra todas as expectativas face a competências próprias) o ter realizado. Critica-se o exercitar criativo e expressivo feito com tintas, confundindo-o com a Pintura enquanto meio artístico, deslocando os contextos da sua produção e análise.

Aliado a este equívoco está a conotação económica própria dos objectos de consumo. Embora a qualidade de uma obra artística não seja mensurável através de um valor de custo (de produção e de venda) que lhe possa estar associado, este parece conotá-la (equivocamente) numa escala qualitativa como se houvesse uma relação directamente proporcional entre ambos, pois o termo «valor» assume uma ambígua significação. Que fique assente: o valor de uma obra de arte não é económico mas qualitativo, ou seja, não está no seu custo mas na sua qualidade. Estes são alguns dos equívocos que estão associados à Pintura. Pondo-os de parte, resta ainda a sentença anunciada pela crítica. Pense-se, por exemplo, na expressão *the end of painting*. *End* é o termo inglês que significa «fim» mas, nesta expressão, pode significar «finalidade». Ora, a finalidade da Pintura é uma «finalidade sem fim» (parafraseando António Cícero¹), justamente pelo modo como ela se coloca no mundo, a saber: como resultado de uma pulsão criativa (e a ordem do pulsional é aquela que não pode ser contida). Pensando na sua «finalidade sem fim», a prática da Pintura retira-se dos exercícios terapêuticos e da experimentação empírica, pois são muitos os que pintam mas nem todos são Pintores.

Com a exclusão de equívocos fica definido o campo onde faz sentido perguntar «de que se fala quando se fala de Pintura?».

Esta apresentação é dita na primeira pessoa, uma vez que está impregnada de questões

que derivam da minha prática pictórica recente. Para responder à questão que nos reúne aqui hoje, acredito que o melhor contributo que posso dar é falar da minha prática artística recente e de como provém da aprendizagem pela observação da obra daqueles que, antes de mim, pintaram. Não se trata de uma abordagem historicista, pelo contrário, é um exercício crítico da minha parte que tem, na sua génese, a necessidade de descobrir como pintar isto ou aquilo, sendo «isto ou aquilo» coisas específicas como um rosto, uma paisagem, um objecto, um determinado efeito de brilho ou de sombra, como resolver a profundidade, como assumir a planura, e por aí fora, consoante os interesses do meu programa de pintura. Portanto, para mim, falar de pintura hoje é abordar como são questionados e resolvidos os problemas da representação bidimensional que englobam todas as questões que problematizam o reconhecimento (como acontece com a abstracção) ao qual acrescento o posicionamento do objecto pictórico num determinado lugar a partir do qual estabelece a sua relação com um observador.

Nada é mais pedagógico do que iniciar com um exemplo. Elegi um conjunto de exposições sobre as quais tenho procurado criar experiências distintas partindo de uma relação imprescindível que é estabelecida, de imediato, entre a morfologia do espaço arquitectónico que alberga a exposição e o objecto pictórico que é concebido para esse espaço. Por ordem cronológica trata-se de *Paisagem* (instalação integrada em *Un cuerpo extraño* que esteve patente no Museo Nacional de Artes Decorativas em Madrid, em 2013), *Artimanhas do escondimento* (instalação apresentada na Galeria Amarelonegro no Rio de Janeiro, em 2013), *Replay* (instalada no Museu Nacional do Complexo Cultural da República, em Brasília, também em 2013) e por fim *Memorabilia* (concebida para o Convento dos Capuchos na Caparica, a inaugurar no mês de Julho de 2014).

A primeira instalação desta lista, *Paisagem*, Figura 3, está na origem das restantes, como se fosse o tema das variações. Começarei por vos falar deste trabalho pela descrição do espaço e pelas decisões que tomei para o tornar «pictórico». Uma sala no piso térreo de um antigo palácio oitocentista constituiu o lugar desta instalação que terminava um conjunto de sete intervenções do actual Museo Nacional de Artes Decorativas em Madrid. O meu objectivo, nesta última sala da exposição (a que me interessa neste contexto), foi fazer uma alusão a um dos géneros da Pintura, neste caso, o mais recente: a Paisagem.

Concebi um *Cabinet d'amateur* com quarenta e duas pinturas a óleo e tinta de água sobre tela, seis cadeiras da colecção do Museu, seis plintos pintados de verde turquesa com diversas dimensões, paredes pintadas da mesma cor e chão forrado com alcatifa azul. Tratava-se de potenciar a criação de imagens mentais no observador através da sugestão dada pela tabela representada em cada pintura, onde se lia o nome de um pintor conhecido pelas suas Paisagens, bem como a data de uma dessas Paisagens. Um trabalho de citação da história da Pintura onde cada autor e data inscritos remetiam para uma obra específica. Esta tabela estava pintada mimando as que vulgarmente encontramos presas às molduras das obras patentes em Museus de Arte Antiga, ou seja, como se fossem placas de metal dourado e gravado, aparafusadas à moldura. Estes dois elementos pintados em *trompe l'œil* (tabela e moldura) delimitavam a área central de cada tela, totalmente



Figura 3 Rui Macedo. Vista parcial da Sala intitulada *Paisagem* integrada em *Un cuerpo extraño*, 2013. Instalação pictórica. Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid, Espanha

coberta com tinta de água verde turquesa (Pantone 6027), a mesma cor com que se revestiu a parede desta sala. Cerca de metade das pinturas tinha, ainda representado, um *passe-partout* que, igualmente, enquadrava um rectângulo do mesmo verde. Deste modo, todas as pinturas eram vistas como se estivessem «vazias» e, para acentuar esta aridez pictórica, a representação da moldura simulava a sua presença. Um total simulacro que dependia da organização simétrica das pinturas nas paredes e, sobretudo, da capacidade de representar em *trompe l'œil* as molduras e os *passe-partout*. Por seu lado, as cadeiras que se articulavam com as pinturas, ocupando a área de chão desta sala, foram eleitas pela sua transparência total ou parcial, ou seja, a sua presença devia possibilitar ver através delas, fosse porque lhes faltava as costas ou estavam sem assento ou, ainda, pelo desenho em rede ou pela sua estrutura com aberturas. Cada uma das cadeiras foi colocada em cima de um plinto e posicionada face a uma das pinturas expostas para sugerir o olhar contemplativo que toda a paisagem convoca. Um elaborado desenho de luz iluminou directamente seis destas quarenta e duas pinturas, deixando todas as outras obscurecidas. Em frente de cada cadeira estava uma pintura iluminada. Estabeleci, pela luz, uma relação: o olhar de um personagem ficcional, que sentado na cadeira, olhava para a tela como para uma paisagem ou como para uma janela, fazendo uma alusão, assim, ao subtítulo desta instalação *Paisagem ou um olhar estético sobre a natureza*.

Posso resumir que, nesta instalação, a pintura foi a soma de tudo isto: a parede pintada, as telas pintadas e o seu posicionamento na sala, a sua relação com as cadeiras e o jogo de luz. A articulação de todos estes elementos permitiu-me convocar o momento da contemplação utilizando a metáfora da pintura como janela e da pintura que substitui a

janela. Num movimento, passei da representação da natureza visionada através da janela à da representação da paisagem imaginada, até chegar à solução final, a da possibilidade de representação da paisagem pela imaginação, quer dizer, da paisagem como potência. Em *Artimanhas do escondimento*² (Figura 4), a segunda exposição desta lista, retomo o tema da paisagem pela inclusão de uma frase de Francesco Petrarca, retirada de *Subida ao Mont Ventoux*, colada entre e nas pinturas expostas. A frase eleita foi a seguinte:

Em silêncio, pus-me a considerar a insensatez dos homens que, descuidando a parte mais nobre de si mesmos, se dispersam em vãos espectáculos e especulações inúteis, buscando no exterior o que poderiam encontrar dentro de si mesmos. Pensava quão grande seria a nobreza da nossa alma se esta, em vez de degenerar voluntariamente afastando-se da sua origem, não convertesse em desonra o que Deus lhe deu para sua honra.³

Esta exposição foi pensada para um espaço que se enquadra no modelo *white cube* no qual fiz a minha variação de cubo verde turquesa ao revestir as paredes da galeria com esta cor. Embora tendo características arquitectónicas semelhantes às da instalação anterior, o contexto de apresentação é completamente distinto. Os três metros e noventa de altura e a área de oito metros de comprimento por três de largura possibilitaram-me a decisão de colar uma linha de texto com vinte e dois metros lineares feita em vinil



Figura 4 Rui Macedo, vista parcial de *Artimanhas do escondimento*, 2013. Instalação pictórica. Galeria Amarelongro Arte Contemporânea. Rio de Janeiro, Brasil

autocolante preto colada a 150 cm do solo, altura do nível do olhar de um observador tipo e que dividiu a altura da parede em «acima da linha» e «abaixo» dela, ou seja, transformei o texto numa linha de horizonte. O *typo* gráfico *Garamond* deste texto serviu de modelo para as exposições seguintes. Para além do texto, esta instalação articulou treze pinturas que partilharam das mesmas intenções conceptuais e que condicionaram as minhas decisões na execução do conjunto, a saber:

1º Destabilizei o lugar habitualmente adoptado pelo observador que, assim, foi levado a questionar a sua coordenada convencional perante a pintura instalada;

2º Utilizei, imprevisivelmente, o corte, a deslocação e a colocação das pinturas que, quando adoadas à parede, funcionaram como dispositivos definidores de um lugar — outro — de visualização;

3º Coloquei estrategicamente a maioria das pinturas de modo a escaparem à posição central e fixa no eixo horizontal definido pelo olhar do observador. O rigor desta colocação funcionou como marca condicionante da percepção visual e estética do visitante e operou como dispositivo condicionado e condicionante para sugerir a incompletude das pinturas expostas, não só pela sua descentralização espacial nas paredes definidoras do espaço expositivo mas, igualmente e em acordo, pela composição pictórica cuja intencional estranheza e desequilíbrio compositivos permitiu-me sublinhar a incompletude das mesmas e o questionamento no observador;

4º Em todas as pinturas, a moldura, representada em *trompe l'œil*, acentuou o objectivo conceptual, estrutural e estruturante da instalação porque enunciou a obra acabada, o seu *factum est*;

5º O corte, a deslocação, a fragmentação, e a dobra que definiram a representação pictórica, tanto da moldura como de outros elementos figurais destas pinturas, salientaram campos de opostos: inteiro/fragmentado, centrado/deslocado, equilíbrio/desequilíbrio.

As treze pinturas, dispostas pelo paralelepípedo verde turquesa, pareciam incompletas. Sugeri um espaço demasiado pequeno para as conter pondo-as cortadas pelas paredes e uma tela a aderir a um canto da galeria, assumindo uma dobra a noventa graus. Se a representação da moldura alimentou a ilusão da sua presença e, com isso, o engano do observador que acreditou que as pinturas estavam cortadas (pois só via uma parte: a outra estava como que escondida pela arquitectura, para lá do tecto ou enterrada no chão). A restante representação (o que delimita pela moldura) foi deliberadamente composta de modo a alimentar o logro: por exemplo, nas paisagens posicionadas junto ao solo eliminei a linha de horizonte e só representei as copas das árvores e o céu. Na única pintura posicionada no lugar convencional, simulei o «vazio», representando (apenas) a moldura, o *passe-partout*, o prego na parede e o fio que a suspenderia com as respectivas sombras próprias e projectadas. Nesta exposição, também utilizei o jogo de luz para acentuar o posicionamento não convencional das pinturas e iluminei os lugares onde supostamente seria certa a sua colocação se tivesse optado por uma montagem museológica. A frase que atravessou longitudinalmente toda a



Figura 5 Rui Macedo, vista parcial de *Replay*, 2013
Instalação pictórica. Museu Nacional do Complexo
Cultural da República. Brasília, Brasil

área expositiva foi colada sobre a parede e as áreas verde turquesa das pinturas, potencializando a ilusão de vazio.

Em resumo, para além do trabalho propriamente de pincel e tintas, a experiência da pintura foi feita pela conjugação das estratégias de posicionamento das pinturas na sala de exposição, num jogo com as expectativas do observador, que pôs em questão as convenções a que nos habituaram os museus.

Seguidamente, em *Replay*, Figura 5, e tal como o título indica, repeti os pressupostos de *Artimanhas do escondimento*. Contudo, a sala de exposições, da autoria do arquitecto Óscar Niemeyer, afasta-se do modelo *white cube*. Através de um corredor em curva e composto por uma superfície empenada acedia-se a uma sala de exposições de planta trapezoidal com um pilar de sustentação junto a uma das paredes. Assumi este corredor como espaço de exposição. Mais uma vez, recorri a um autor, Parménides, através da citação de 49 versos do fragmento 8 do poema intitulado *Sobre a natureza*:

Um único relato acerca do caminho | falta: [aquele que afirma] que é. Sobre este os sinais são | muito numerosos: que sendo incriado é também indestrutível, | inteiro, único, imóvel e completo; | nem alguma vez era nem será, porque é agora, todo juntamente, | uno, contínuo. Pois, que origem procurarías dele? | Como e de onde cresceu? Não a partir de não ser deixarei | que digas nem que penses. Porque é não dizível e não pensável | o que não é; e que necessidade o teria empurrado, | depois ou antes, a nascer, do nada originado? | Assim, é necessário ser completamente ou não [ser]. | Nem jamais do que não é permitiria a força da fé | nascer algo junto dele, pelo que, nem nascer | nem morrer permitiria a Justiça soltando

as cadeias, | mas [antes] sustém-nas; e a decisão acerca destas [coisas] é isto: | é ou não é. Por conseguinte, está decidido, segundo a necessidade, | deixar uma [das vias] não pensável, não nominável (pois não é verdadeiramente | um caminho), e a outra como uma [via] que é e que é verdadeira. | E como poderia ser depois o que é? Como poderia ter nascido? | Com efeito, se nasceu, não é; nem se alguma vez terá de ser. | Assim, o nascimento é extinto e a morte ignorada. | Não é divisível, porque é todo igual; | nem algo ali [nalgum ponto] mais, o que o impediria de ser unido, | nem algo de menos, mas é todo cheio do que é. | Assim, é todo infinitamente unido, porque o que é acerca-se do que é. | Por outro lado, imóvel no limite de grandes laços, | é sem começo e sem fim. Pois o nascimento e a morte, | [para] muito longe, a verdadeira fé os repeliu. | O mesmo no mesmo permanece e em si mesmo repousa. | E assim, firmemente, ali mesmo permanece: porque a forte Necessidade | o mantém no limite das [suas] cadeias, que dos lados o encerram. | Eis porque é Lei que o que é [seja] não inacabado; | pois é não carente; e sendo, de tudo teria falta. | O mesmo é pensar e o pensamento [afirmando] que [o ser] é. | Porque, sem o que é, no qual é tornado visível, | não encontrarás o pensar; pois nada é ou será | outro fora do que é, dado que a Moira o agrilhoou | a ser inteiro e sem movimento; por isso será nome tudo | quanto os mortais estabeleceram convencidos de ser verdade: | nascer e morrer; ser e não [ser]; | e mudar de lugar e mudar a coloração brilhante. | Mas, porque limite é extremo, é acabado | em todas as partes, parecido à massa de [uma] esfera bem redonda | a partir do meio igual em todas [as partes], assim pois, ele nem [é] | algo maior nem algo menor, é necessário que seja, num ponto ou noutro. | Pois, nem há o que não é, que o impeça de alcançar | um igual; nem há o que é, tal que exista sendo | aqui mais e ali menos, porque é todo inviolável; | assim pois, de todas [as partes é] igual a si, encontrando-se [de modo] igual limitado⁴.

Este fragmento de texto, numa linha horizontal nivelada pelo olhar, iniciou-se na parede do lado esquerdo do corredor, de modo a obedecer ao movimento de leitura (da esquerda para a direita), cúmplice do caminhar do observador/leitor, em direcção à sala de exposições onde ocupou o perímetro e voltou ao corredor pela outra parede (sempre à esquerda do leitor). Fez isto duas vezes, obrigando ao movimento em *Replay* pelo visitante e, não terminou à saída, devolvendo-o, com uma terceira linha de texto, à sala da exposição. Tal como no corredor, na ampla sala, as paredes com três metros de altura foram revestidas com tinta azul ultramarino claro (Pantone 277u). Das 15 pinturas em exposição, 5 tinham representações além da moldura e do *passe-partout* em *trompe l'œil*: três paisagens cortadas pelo pavimento; uma natureza-morta cortada pela parede perpendicular àquela onde foi colocada; e uma vista de interior que simulou estar caída e seccionada pelo chão. As restantes pinturas simulavam estar «vazias» porque as molduras pintadas enquadravam o mesmo azul das paredes. O texto atravessou-as para acentuar a ausência aparente de representação. Duas pinturas foram posicionadas junto ao pilar de sustentação de modo a parecerem apenas uma, num jogo de simulações e simulacros. A luz era difusa, sem orientação. Toda a experiência desta instalação dependeu da vontade do visitante em tornar-se

simultaneamente leitor e observador. Passo a passo, pela leitura do texto avançou em direcção à exposição, literal e metaforicamente. A pintura, neste caso, constituiu-se pela soma das experiências, literária e pictórica.

A última desta lista de exposições, *Memorabilia*, ainda não aconteceu, mas permito-me falar dela porque a estou a trabalhar no ateliê e é o que me ocupa no presente, enquanto pintura.

Memorabilia intitula uma exposição para o Convento dos Capuchos da Caparica. Este espaço interessou-me de imediato porque é uma tipologia arquitectónica distinta daquelas que referi antes (e repito: um palácio oitocentista alterado para ser museu, um *white cube* com função de galeria e um museu construído de raiz). O Convento dos Capuchos é um complexo arquitectónico que data do século XVI. São três, os espaços onde vou intervir: o Claustro, a Capela e a Sala de exposições temporárias que ocupa uma área tomada das antigas celas monásticas pela anulação dos compartimentos individuais.

O Claustro é o primeiro espaço ao qual se acede nesta tríade. Nele irei colocar, acima dos azulejos oitocentistas, a metro e meio do solo, a seguinte frase composta por citações de um texto de Jean-Luc Nancy:

Tomemos as três religiões monoteístas pela sua ordem histórica: o deus judaico é essencialmente o Justo. Ele é a Justiça, o Juiz, mas não no sentido da magistratura. Ele é o único que aprecia a justa extensão de cada um e de todos nós. (...) Assim, no coração de cada um, no mais profundo de si, há uma medida própria e absoluta de justiça. (...) O deus cristão é o Amor. (...) Amor é uma relação única de alguém para alguém, uma conexão tal que ultrapassa tudo. Não se trata de uma relação de prazer ou de agrado. O Amor é o reconhecimento no outro do que lhe é absolutamente único. (...) O deus do Islão é o do Alcorão, o Misericordioso. Misericordioso porque reconhece em cada homem, a sua pequenez e fraqueza e, apesar disso, dá-lhe a oportunidade de se enaltecer e dignificar. (...) O Justo, o Amor, o Misericordioso. Aqui está, finalmente, aquilo que é o céu, ou o celeste, no sentido do divino⁵

A estratégia de colocação desta frase é idêntica à das exposições anteriores (letras em vinil autocolante com o *typo Garamond*). Mais uma vez, o visitante é guiado pelo texto. À medida que o lê tem uma experiência semelhante à dos monges que, nos seus hábitos quotidianos repetiam a circulação diária e colectiva pelo claustro, à maneira de passeio, em diálogo e em volta daquela arquitectura. Nesta experiência, o leitor também está acompanhado pela voz do autor que perpassa no texto, ecoando e guiando-o, passo a passo, na sua visita pela exposição. A leitura da frase conduz à capela e aí termina.

Para a capela estou a conceber um conjunto de pinturas que instalarei numa linha, tendo em consideração as seis que já lá estão posicionadas. Esta linha é definida pela distância entre as pinturas da capela e as minhas, criando intervalos num ritmo constante. Este ritmo é perturbado pelas características do espaço arquitectónico (cantos, janelas, nichos e púlpito). À semelhança do que aconteceu em *Paisagem*, *Artimanhas do escondimento* e *Replay*, a representação destas pinturas simulará que estão «vazias» e os elementos a

representar são uma moldura em *trompe l'œil* que reproduz os dois modelos das que pertencem à capela, um prego e um cordão com as respectivas sombras próprias e projectadas. A marcação de uma linha de pinturas reenvia para a tradição de ilustrar a vida de personagens bíblicas por narrativas visuais com uma finalidade pedagógica. O aparente esvaziamento representacional (das minhas pinturas) abre a condição de possibilidade de *Memorabilia* como um processo evocativo próprio da imaginação, ou seja, potencia a criação de imagens mentais no observador.

A terceira parte desta instalação acontecerá na Sala de exposições temporárias no primeiro piso. Ao contrário dos espaços das exposições anteriores a que aludi, este tem muitas janelas e portas. Uma das estratégias de transformação deste lugar em espaço cultural foi a colocação de paredes falsas com uma espessura de 20 cm entre as janelas e as portas que o caracterizam. Estas paredes falsas têm uma dupla função: preservam as originais do edifício e sustentam as obras das exposições que aqui se fazem. Contudo, o seu formato e dimensão não são exactamente as das que pretendem resguardar, deixando visível a área junto ao tecto e, ainda, parte da área entre janelas. Para acentuar o carácter museológico destas estruturas, irei colorir-las com o mesmo verde turquesa (Pantone 6027) que apliquei em duas das exposições anteriores (*Paisagem* e *Artimanhas do escondimento*), de modo a ficar claro para o observador que estas paredes falsas foram pensadas para constituir a área nobre de exposição, lugar convencionado para expor pinturas nesta sala. Toda a minha estratégia de posicionamento das pinturas é contra corrente porque estas paredes falsas perturbam-me. O seu carácter impositivo e descaracterizador levou-me a convertê-las num corpo incómodo para a experiência estética do visitante/observador. Para isso, criei uma ficção onde reinvento o lugar de exposição assumindo e enfatizando a arquitectura original do Convento pela utilização, quase exclusiva, das suas paredes visíveis e estruturais para colocar as pinturas. Deste modo, embora coniventes com a simetria das janelas, ocupando o espaço entre elas, todas as pinturas *shaped canvas* simularão estar parcialmente por trás das paredes falsas coloridas de verde turquesa e o observador fica como que impossibilitado de as ver na totalidade. Resumo então que, em *Memorabilia*, a pintura é o conjunto dos três espaços eleitos com as pinturas expostas que mimam elementos pré-existentes, as paredes pintadas com verde turquesa, o texto citado e o circuito que propõe.

Concluo com a convicção de que, hoje, pintar é usar a pintura como *tekhné*, no sentido dado pelos gregos, ou seja, envolve saber pintar efectivamente (dominar as técnicas da pintura) e articular esse saber com pertinência pondo-o ao serviço das intenções conceptuais que sustentam qualquer programa de pintura, isto é, envolve um domínio técnico sem constrangimentos e um pensamento que não deve ser condicionado pela falta de competências. É, por exemplo e remetendo para as instalações que mostrei, saber fazer um *trompe l'œil* para criar um logro e pôr em questão o observador, tal como a história que Plínio nos conta sobre Zeuxis e Parrasio. É, outro exemplo, a exaltação do espaço que acolhe a pintura e que, inevitavelmente, se relaciona com ela porque a dá a ver, como tão bem nos explica Heidegger em *A origem da obra de Arte*.

Falar de pintura é falar do conjunto de elementos que integram a totalidade da experiência pictórica, mesmo quando o visitante/observador não é plenamente ciente da sua importância no modo como o afecta.

- 1 CÍCERO, Antonio — *Finalidades Sem Fim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- 2 O título da exposição alude ao do livro da autora Maria Cristina Ferraz: «*Platão: as artimanhas do fingimento*».
- 3 PETRARCA, Francesco — *Subida al Monte Ventoso*, tradução de Plácido de Prada, Palma: Colección Centellas, 2011, p. 57. (Tradução livre de Margarida P. Prieto e Rui Macedo a partir da versão espanhola de Plácido de Prada, Palma: Colección Centellas, 2011).
- 4 PARMÉNIDES — *Sobre a natureza*. Tradução do original grego por António Monteiro, Lisboa: Lisboa Editora, 1999, pp. 41-43 (49 versos do fragmento 8).
- 5 NANCY, Jean-Luc — *Dieu, La Justice, L'Amour, La Beauté. Quatre petite conférences*. Montrouge: Bayard éditions, 2009, pp. 25-26. (Tradução livre de Margarida P. Prieto e Rui Macedo)